

集団におけるフロー体験の生成過程に関する研究

神楽の相互作用のパフォーマンス分析から

迫 俊 道

1. これまでのフロー研究

心理学者の M・チクセントミハイは「全人的に行為に没入している時に人が感ずる包括的感覚」¹⁾を「フロー」と定義している。当初、チクセントミハイは活動それ自体に報酬を見出す活動を「自己目的的活動」と呼んでいたが、インタビュー調査の結果、活動に夢中になっている時、没頭している時の状態を、多くの被験者が「流れている (flow) ようだった」と形容したことから、フローと呼称を改めた。チクセントミハイがフロー概念についてまとめた最初の著書、Beyond Boredom and Anxiety は1975年に上梓されている。チクセントミハイは様々な活動からフロー体験が生じることを確認し、フロー体験が発生する際の共通した特性に着目して、楽しさの理論モデルである、「フローモデル」²⁾を構築した。

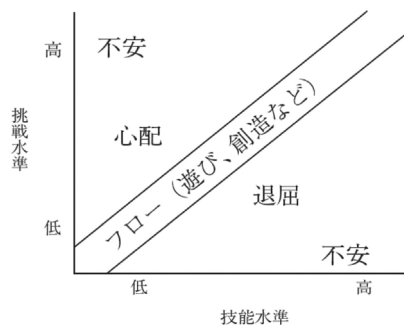


図1 フローモデル

このモデルはチクセントミハイのフロー概念の中核に位置付くものである。横軸に「技能水準」、縦軸に「挑戦水準」という2つの座標軸を設け、技能と挑戦の相互関係によって、「不安」「心配」「退屈」「フロー（遊び、創造など）」といった心理状態を示

している。行為者の技能水準が低く挑戦水準がそれよりも高い場合、行為者は「心配」や「不安」を感じる。行為者の技能水準が高く挑戦水準がそれよりも低い場合、行為者は「退屈」を感じることになる。行為者の技能水準と取り組む挑戦水準のレベルが近い場合、行為者は楽しさ、フローを体験することになる。フローモデルの要諦の1つはどのような技能水準であってもそれに適合した挑戦水準の課題が見つければ、行為者は活動を楽しむことが出来る可能性を有している点である。熟練者だけではなく、初心者やまだ経験の浅い者であってもフローを体験することが可能なのである。

チクセントミハイは先に取り上げた著書の中で「本書で述べられる研究は、楽しさの経験と、その経験を生み出すものの構造とを、可能な限り分析的、客観的に記述しようとするものである」³⁾と自らのフロー研究の指針を述べている。同書ではチェス、ロック・クライミング、ロックダンス、外科医などがフロー研究の対象として挙げられ、楽しさの経験については主にインタビュー調査の結果から、各活動のフロー体験が生じている時の感覚を描き出している。そしてフロー体験を生み出す構造として、前述したフローモデルが提示されている。

日本ではスポーツ社会学者の今村浩明により1979年に *Beyond Boredom and Anxiety* の邦訳『楽しみの社会学』が刊行された。この当時は、学校体育の授業において「楽しい体育」という学習目標が掲げられていた。楽しさが生まれる仕組みを説明するモデルとしてフローモデルは多くの識者の注目を集めた。今日まで学校体育に関連する雑誌等において技能水準と挑戦水準の二軸によって表される「フローモデル」を引用、援用する形でフローに関する多くの論説が執筆されてきた。その後に着されたフロー体験に関するチクセントミハイの著書 *Flow: The Psychology of Optimal Experience* の邦訳『フロー体験 喜びの現象学』(1996)においては取り上げられる事例の種類が増加し、多岐にわたるフロー体験が紹介されている。この邦訳の訳者のあとがきには「ニューヨーク・タイムズの書評では、本書で展開されているフロー理論を『アブラハム・マズローの自己実現の概念を超えるもの』と称揚し、著者については他の書評で『日常生活の心理学に関しては、今世紀最高の研究者』との賛辞も寄せられている」⁴⁾と書かれている。

2003年には『フロー理論の展開』という日本におけるフロー研究のアンソロジーともいえる研究書が出版されている。同書に所収されている各章の論文のタイトルは「フロー理論のこれまで」「フロー経験と身心合一」「スポーツ行動論としてのフロー理論の

可能性」「自然体験活動におけるフローと身体アイデンティティ」「知識労働者の時代における企業の経営戦略としてのフローの意義」「フロー経験と日常生活における充実感」「中年期女性の日常余暇場面におけるフロー」「芸北神楽におけるフロー」「フロー理論のこれから」である。これらを見てもフロー研究のテーマとして多様なものがあることがわかる。

2. フロー研究における課題

筆者はこれまでに日本の芸道、具体的には能、剣道、弓道などの日本の伝統的身体技法におけるフロー体験について考察してきた。また広島県で大変な隆盛をみせている芸北神楽の舞手、楽人、観客にインタビュー調査を行い、神楽におけるフロー体験の内容を明らかにしようとしてきた。管見の限りではあるが、フロー研究の多くはこれまで調査対象として捉えられてこなかった領域を対象とした研究や、心理状態をより細分化するなど、あくまでもフロー理論との関わりからその活動の特性を明らかにしようとする内容が多かったと思われる。

チクセントミハイのフロー概念は心理学の立場から各個人のフロー体験を説明するのには有効であるが、対人競技や集団におけるフロー体験を論じるには限界がある。対人競技の場合であれば、先述したフローモデルから考えれば挑戦水準と技能水準が適合したレベルにあるのであれば双方の選手が深い没入を伴うフロー体験を経験することになるはずであるが、どちらか一方の選手がフロー状態になることもあると思われる。また、チクセントミハイがインタビューした対象者の中にもパートナーとの相互作用が必要になってくるダンスなども研究対象となっているが、そこで提示されているのはインタビュー調査の一部であり相互作用についてもその重要性を認めながらも概括的な論じられ方が多くなっている。つまり、共同体におけるフロー体験を論じるためにはフロー理論に加えて新たな理論的枠組みが必要となってくる。

フロー理論そのものの課題を指摘しそれを乗り越えようとした数少ない考察としては、社会学者の亀山佳明による研究が挙げられる。亀山は先に示した日本におけるフロー論文集ともいえる『フロー理論の展開』の第2章「フロー経験と身心合一」において、チクセントミハイのフロー理論の枠組に依存することなく、ベルクソンの身心論や

逆円錐のモデルを踏まえて新たなフロー理論の図式を提示する試みを展開している⁵⁾。さらに亀山は『生成する身体社会学—スポーツ・パフォーマンス／フロー体験／リズム』の中で共同体におけるフロー体験を「リズム論」の見地から分析している。亀山は個を超えたフロー体験を分析するために、クラークスのリズム論を援用している。日常生活は様々な制約によって成り立っていることから日常生活は「拍子」の領域に属し、また「リズム」にのるということは日常の制約から脱して生命の脈動に入る⁶⁾ということであり、フロー体験を導くものと亀山は論じている。

本論文では集団におけるフロー体験の生成過程を考察するために、神楽の舞手、楽人、観客における相互作用に着目する。先述した神楽のフロー体験に関する先行研究では神楽団の関係者に対するインタビュー調査の結果を踏まえた上で、神楽におけるフロー体験には、舞手と舞手、楽人と楽人、舞手と楽人、また観客との相互作用が重要であることについては言及されている。しかし、神楽の舞台を構成する者達（観客も含めて）の間で展開される相互作用については概括的な論じられ方がされており、インタビューの結果を見ても相互作用の内容を示唆するものは部分的なものである。また、芸北神楽のフロー体験を考察するために使用したインタビュー調査の結果もフロー体験の状態について語ったものがほとんどであり、フロー体験に至るプロセスの分析については不十分な面がある。フローを体験するまでの神楽の練習の過程や、フロー体験とは異なる心理状態（不安や退屈等）を感じた場面などについては分析の射程には入っていないという課題がある。フローが生成された状態だけではなく、フロー体験が生成されるまでのプロセス、そこで展開されていく相互作用を描き出すことが神楽におけるフロー体験、その相互作用のパフォーマンス分析を推し進めて行く重要な契機になると思われる。

3．調査対象の概要と本研究の目的と方法

3.1 芸北神楽の概要

本研究で対象とするのは広島県の安芸高田市で芸北神楽を行っている神楽団（神楽を伝承している組織）である。まず、この芸北神楽の概要を説明する。全国には様々な種類の神楽がある。広島県の神楽について精力的に調査を行ってきた民俗芸能学者の三村

泰臣によれば、広島県の神楽は「芸北神楽」「安芸十二神祇」「芸予諸島の神楽」「比婆荒神神楽」「備後神楽」、これらの5つに分類できるという。本研究で対象としている芸北神楽は主に複数の舞手（写真1）、囃子（大太鼓、小太鼓、手打鉦、笛）（写真2）を担当する4人の楽人によって構成されている。



写真1 舞手の写真
（吉田神楽団 HP より転載）



写真2 楽人の写真
（吉田神楽団 HP より転載）

芸北神楽は演劇的要素が色濃く、多くの観客を集める文化的活動として注目され、近年では関東方面での公演活動も毎年行われるようになってきている。詳細は拙稿（『フロー理論の展開』第8章）においてもまとめているが、神楽の技量を競う「競演大会」が神楽人気を後押ししてきた存在であるといえる。この競演大会では「新舞」「旧舞」というカテゴリーが設けられ十数団体が技を競い合う。会場は早ければ数日前から良い席を確保するために観客が場所取りのための用意を行う。そのため当日の会場は朝早くから長蛇の列となることが多い。広島県の神楽について調査研究を行っている NPO 法人「ひろしま神楽芸術研究所」の作成したパンフレット（2007年当時）には、「広島神楽の年間の鑑賞者は、広島東洋カープの球場に集まるファンの数を超えている」といった内容を示す一文がある。また広島県内には200を超える神楽団があることや、秋祭りの神楽の奉納以外にも年間を通して神楽の公演が行われていることなどを考えれば、この NPO 法人が作成したパンフレット（作成当時）は現実的な内容を表す文面を含むといっても差し支えないのかもしれない。

3.2 本研究において対象とする神楽団

今回の研究対象となった神楽団は広島県の安芸高田市の中心部で活動している神楽団である。神楽が盛んな広島県の中でもこの安芸高田市は最も精力的に活動している神楽

団が集まっている地域である。特に安芸高田市美土里町には3000人収容の神楽鑑賞のドーム（写真3）や神楽資料館、温泉、宿泊施設も併設した、神楽のテーマパークともいべき施設、神楽門前湯治村が平成10年に作られた。ここでは安芸高田市で活動している22の神楽団が年間、毎週末（金曜日、土曜日、日曜日）に神楽の定期公演を行っている（年間約150日）。平成16年3月1日の合併実施により、高田郡吉田町、同郡八千代町、同郡美土里町、同郡高宮町、同郡甲田町及び同郡向原町の名称は、「安芸高田市」に変更になった。もともとは旧美土里町の13の神楽団が神楽門前湯治村で定期公演を行ってきたが、平成の大合併により、新しく安芸高田市として新設合併した後は、安芸高田市内全域の神楽団が神楽門前湯治村の定期公演に参加するようになった。



写真3 神楽門前湯治村の神楽ドーム
（安芸高田市より提供）



写真4 練舞場での練習
（吉田神楽団 HP より転載）

今回、調査対象となった神楽団の活動状況を説明する。午後8時過ぎから神楽団員が練舞場と呼ばれる練習場所に集合し始める。その後、練習が可能となる人数が集まるまで衣装の整理、過去に行われた上演についての振り返り、今後の神楽団の打ち合わせが行われていく。その後、近日中に上演予定の演目を中心とした練習が行われる（写真4）。この際、大太鼓、小太鼓、手打鉦、笛の囃子も奏でられる。練習の途中に囃子、舞などで微調整が必要な場面や間違い等があった場合は、練習が中断され、その部分について修正が加えられ、引き続いて演目が終わるまで練習が行われる。練習は年間を通して水曜日と金曜日の週に2回、午後10時半前後まで実施される。また上演の当日も最終確認のための練習をすることもあるという。

神楽団は18の神楽演目を継承している（調査当時）。過去には年間数回程度であった神楽の上演の機会も近年に非常に多くなり、2013年は年間50回を超える神楽の上演を

行った。神楽団によっては居住地域以外の場所から入団してくる者もいるが、調査対象の神楽団は居住地域（過去の居住者も含む）の関係者で構成されている。結成以来約40年という歴史の新しい神楽団である。

3.3 本研究の目的と方法

神楽を事例とした本研究は、神楽団の構成員に対するインタビュー調査および神楽の練習の様態を撮影した映像資料から、特に神楽の相互作用のパフォーマンスに着目し、集団のフロー体験の生成が目指されていく過程を分析することを目的としている。対象となった神楽団関係者へのインタビュー調査および神楽の練習様態の映像収集は、2013年2月から開始し2013年10月まで実施してきた。また、インタビュー調査に加えて、練習舞場を訪問した際のほとんど全ての練習をデジタルビデオカメラによって映像資料として収集した。これらのフィールドワークから得られたデータを精査することで、神楽における相互作用（舞手と舞手、楽人と楽人、舞手と楽人など）のパフォーマンスの分析を行う。

インタビューの対象となった神楽団員は男性10名⁷⁾である。年齢は22歳～39歳まで平均年齢は28.6歳であった。神楽団に入団した年齢は7歳～11歳の間で平均入団年齢は8.5歳であった。また神楽団員としての経験年数は4年～28年で、平均経験年数は18.3年であった（年齢、経験年数はいずれもインタビュー調査の実施時点であり入団後に活動休止し再開した団員も含まれる）。小学校の低学年ぐらいから神楽団に関わり、その後も継続して神楽団の活動に参加する者が多いことがわかる。また神楽団の組織としては、大人の神楽団と子どもの神楽団があるようであった。神楽団の副団長が子どもの時に子どもの神楽団の前身となる組織が作られたという（子ども神楽団も多い時では30人近い団員がいたこともあったようである）。インタビューの調査対象となった者はすべて舞手と楽人（太鼓、小太鼓、鉦、笛、以上のうちのいくつか、全て担当出来る者もいた）をこなす者達であった。今回、インタビューを実施する際において、神楽のフロー状態は先行研究と同様に「乗っている」⁸⁾と表現されることを全てのインタビュー対象者から確認した。本研究では観客に対してそれぞれの演目における物語の情景を伝えるために、いかにして舞（動き）と囃子（奏楽）を合わせるのかという課題について神楽団員に尋ねた。

4．神楽の相互作用のパフォーマンス分析

4.1 神楽の舞手と楽人が目指す相互作用

神楽に関わる者は、舞手、楽人、観客との相互作用についてはどのように感じているのか、そのことについてのインタビュー調査の結果を整理する。インタビューの中で神楽の上演では、舞台の舞手、楽人、裏方（幕、ドライアイス⁹⁾など）と観客が、一体となって楽しめるかどうかが重要であるということだった。奏楽の中でも大太鼓を担当することが多い団員のAさんはそのことを次のように述べている。

練習どおりプラスやっぱりそこに観に来てもらっとるお客さんとの一体感。僕が
いっつも思っとるのは舞う方だけ楽しくなってもしょうがないじゃないですか。
やっぱりこっち（楽人）も楽しく、観る方も楽しくて、どっちも良かったってな
ると思っとるんで。じゃけえ、やっぱりこっち（楽人）側が楽しくてこっち（観
る）側が楽しくないというのは何かが違うわけですから、お客さんが望んどるもの
がね。じゃけえ、それになった時ですからね、じゃけえ、2つとも楽しくなった時
に、はじめて今日は良かったんじゃないかって。

ここでは楽人の立場から、舞手と楽人の双方が楽しくなること、また観客も楽しめる「一体感」が重要であると述べられている。舞台を構成する舞手、楽人が独善的になることなく、観客と楽しさが共有できるかどうかということを強く意識していることがわかる。

神楽で「乗れるかどうか」については、観客との相互作用が非常に重要であることを「滝夜叉姫」¹⁰⁾という演目を例にして次のように団員のBさんは説明した。

乗れるポイントは自分の世界に入れるか入れんかだろうと思います。「滝夜叉姫」
であれば、自分の役になりきって例えばセリフなりを言った時にお客さんから拍手
を頂いたら調子に乗るといって、というようなところはあります。やっぱり
役になりきらんと僕はあんなにこう怖い顔にならんと思いますので、せっかくね、
素面なんて表情というのも大きく出していいという風には思ったんですよ。表情も
加えたら伝えられ方も変わってくるんじゃないかねと思ったりもしたんで。

（お客さんが）静かになった時とか。ほんとセリフを言った時に、セリフを言う時に静かになるんじゃないくて、セリフ、セリフの合間で「しーん」となっとるのが好きなんです。例えば滝夜叉姫のセリフだったらこう妖術をもらって（…中略…）間が「しーん」となっとるのが好きなんです。お客さんの顔、特定の人を見ますね。この人を見て、この人を見てこの人を見てチラチラ見よることはありますけど。

ここでは舞台上の舞手の立場から、観客の存在を意識した行動について非常に詳しく述べられている。舞手が役になりきり良い演技が出来たと思った時、まさにその時、観客からの拍手という反応があった場合、乗れると述べている。フロー体験を構成する重要な要素の1つに「行われている作業に明瞭な目標があり、直接的なフィードバックがある」¹¹⁾ ことで集中することが出来るというものがある。ここでは役になりきり物語の情景を伝えるという明確な目的があり、そのフィードバックとして観客の拍手というものが示されている。またフィードバックと一口にいっても拍手や歓声などの動的なフィードバックだけではなく、静謐感という静的なフィードバックも神楽のフロー体験には重要であることが示唆されている。

神楽の上演においては主に鬼の中心的役割を担当するCさん（楽人を担当することもある）は、楽人間の相互にある課題を次のように語った。

そうですね、「鬼拍子」と「神拍子」ってだいたい決まっとるもんなんで、あとはその叩く人の個性だとか、悪く言えば癖とか、それをまあ小太鼓なり鉦なりが、どんだけついていけるかっていうか、どこまで読めるかという。だいたい大太鼓をする人が大太鼓を叩ける人がっていうんですかね。引っ張っていく人がその小太鼓なり鉦に入ったらその大太鼓を叩く人は叩きやすいらしいです。やっぱり自分が叩くようにこういうタイミングでというのが読めるんでしょうね。いろんなのが出来る方がいいですね。どっかで出てくるんじゃないでしょうかね、ここでやとったのがっていうのが。ある程度は固定になってきますけどね。

たとえば歌が入った時は合うんですよ、同じように歌っとるんで、そのとおり出せばいいんで歌がなくなってからが基準がなくなるんで。歌を歌わんと合わんですね。（歌がないところで）ちょっと誤差ができる、ずれるとしたらそういうところ

が多いんじゃないかと。

神楽において場面に応じて囃子の拍子はある程度決まっているものだという。非常に速いテンポで太鼓、小太鼓、鉦などが叩かれる場合もあるが、その中でも音を重ね合わせていく作業においては、それぞれの楽人達が相互に相手の先の動きを読むということがポイントであるという。相互に相手の未来の行動を読み取りながらも、その一方で今、担当している大太鼓、小太鼓、鉦、笛、それぞれの活動にも注意を向けなければならない。互いの行動を読み合う中で、囃子を通じて意思疎通が出来た時に楽人各々にフロー体験がもたらされる。また、「歌」の影響も指摘されている。ここでの歌とは「神楽歌」と呼ばれるもので、楽人が揃って（笛は除く）神楽歌を歌いながら奏楽を演奏することである。互いに声を出して歌を歌うことで音が合うようになるのだという。

Cさんはさらに舞手間にある動きの課題についても次のように述べた。

動き出すタイミングだったり合図のタイミングだったり、そういうのは見とかんと聞いてからでは遅いんで、動き出してからではあれなんで。そうですね、相手が動き出すタイミングと見てから自分も動く、で、それがお互いなんです。お互いが動き出すタイミングを見ている。そこではじめて一緒になる。

先の楽人相互における課題と同様に舞手同士が「動きを合わせる」際に意識する相互作用の実態についてCさんは説明している。ここでも互いに相手の次の行動を読み合い、その思惑が一致する状態を求めて練習に取り組んでいる様子が見えてくる。

4.2 神楽の練習における微細な相互作用を調整するプロセス

神楽団のオリジナル神楽を創作したことのあるDさんは、舞手同士、楽人同士だけではなく、舞手と楽人という舞台上の神楽の構成メンバーの間で展開される相互の予測の一致の困難性、そのための練習の必要性を次のように報告している。

練習でなんぼこうやってしとってもそうは言っても本番になれば本番の雰囲気もありますし、それぞれのモチベーションであったりもありますから、その通りになることはないですね。だけど、練習でこんな風にしとった。じゃけど、本番で何か違

うなというのがあっても、例えば雰囲気で、あっ、次こんな風に動くだろうという予想で舞い動いたり、たぶん逆に楽もそうなんじゃないと思うんですけど。予想しながら叩いていくようには、で、そこではここだという時に合えば一番いいんでしょうが。なかなかそれは。

ある程度自由度を残しておく練習をしよるんじゃないと思うんですよね。まあ動きを合わせるのも1つなんですけど、どういうですかね、それぞれが動く動きを自分が合わすいうのもあるんでしょうけど、まあ太鼓にしろですけど、ああこんな風にくるんだというのをつかむのが練習なんだろうなと。まあ、あの同じ演目でも一緒に鬼舞うもんでも神舞うもんでも動きは変わりますから、そこは。

練習と実際の上演の本番では大まかな展開は類似していても上演当日の雰囲気やモチベーションなども影響する為に、細部にわたって同じように組み立てられることはないという。練習と本番との差異を各自が感じながらも、その上で次の動きを予測しながら舞や楽に取り組んでいくようである。Dさんの述べた予測の困難性に付随する練習の必要性は、舞手や楽人は決まりきった形式を頑なに厳守しているのではなく、ある程度の自由度があり、その限定された中に各自の個性や独自性があり、その自由度を把握する為に練習があるのだということを意味している。1年を通して週に2度繰り返されていく練習は舞台で神楽に関わる者たちの予測のすり合わせを繰り返すことで物語の情景を観客に伝えるという総合的な目的、その中にある構成の諸要素の微調整を可能にしていると思われる。

さらにDさんは、個人の感じる主観的な時間の感覚についても次のように言及している。

タイミングがおうた（合った）とかいうのもあるんでしょうけど、間の取り方とか長かったとかあるかもしれないんですけど、全体的なトータル的なものでみてそれがいいか悪いかどうか、たとえば3秒同じ風に構えとったと、動かずポツと間を取ってみたとかいうてもやっぱり舞台によっては長い3秒もあれば短い3秒もあると思うんですよね、だからそこはどれも悪いとは思わんのですよ。その雰囲気で合っとればそれでええ。お客さんの反応であったり楽のあれでもあったり、全部がうまくいっとる時が一番うまくいっとるという感じですよ。

同じ時間であっても舞台によって、その時間は短く感じることもあれば長く感じることもあるという。客観的な指標である時計を頼りにして舞手は構えるのではなく、間を取るタイミングは各舞手の主観に委ねられている。舞手の行動に対して、楽人や観客の反応を直接的なフィードバックとして受け取る。その一瞬一瞬のプロセスが繰り返されていき、舞台を構成する者達、それぞれの意識が最終的に統一された流れとなれば、舞台を構成する者達は「乗っている」という感覚を覚えるのだろう。

以上から神楽の舞手、楽人の相互作用の中では「読み、予測」という行為の重要性が浮かび上がった。時間については主観的な判断によるものであり、また内容構成にはある程度の自由度が残されていることから、予測の不可能性ということも神楽の難しさに影響を及ぼしている。

5．リズム論と集団におけるフロー体験の生成過程

5.1 リズム論によるフロー体験の生成過程の検討

哲学者、また心理学者でもあるL・クラークスは「拍子」と「リズム」について「^{ククト}拍子が同一のものを反復するとすれば、リズムについては〈中略〉類似が回帰する」
「拍子は反復し、リズムは更新する」¹²⁾と説明している。クラークスは「拍子」を同一物が機械的に反復する事象として考え、振り子時計やメトロノームをその例として挙げており、「リズム」については類似物の再帰や更新を意味するものとして水の波や波紋を例としている。

フランスの思想家ジゼール・ブルレの音楽美学に関する著書を上梓した山下尚一(2012)は、クラークスとブルレの「拍子」と「リズム」の概念(共通点と相違点)を整理している。山下はクラークスとブルレの「拍子」と「リズム」に関する共通した見解を「リズムと拍子は異なったもの」、「拍子は反復であって、そこでは同一なるものの反復が起こるのに対し、リズムは更新であってそこでは似たものの反復が起こる」¹³⁾と説明している。また「拍子という見地からすれば、重要なのは繰り返すという規則を守り厳格な図式をあてはめること」、「リズムにおいて音楽運動は、拍子のような厳格な規則にしたがうのではなく、逆に固定されるべき原則から少しずつずれていってしまう」¹⁴⁾と山下は指摘する。また、「リズムと拍子是对立しており、しかしながら両者は

結合する」¹⁵⁾という考えも共通点であると山下は記述している。

その一方で、クラゲスとブルレの「拍子」と「リズム」に関する微妙な意見の違いを山下は「クラゲスがリズムと拍子の結びつきについて消極的にしか考察していないのに対して、ブルレはそれにかんして積極的な可能性を模索している」¹⁶⁾と述べている。さらにクラゲスは「拍子がリズムよりもあとに存在する」と考えていたが、ブルレは「拍子はリズムより先にある」と表明しており、さらにブルレの「拍子が壊されてしまえば、リズムはもはや構築されえない。しかしリズム構造が消滅しても拍子は存続するのであり、そのようにしてリズムに対する拍子の自律性が示されている。それゆえリズムは拍子を前提としており、乗り越えている」という言葉を山下は紹介している¹⁷⁾。

山下が提示したブルレの考察にあるように拍子はリズムより先にあるのではないかとと思われる。そのことを裏付ける研究成果や報告には次のようなものがある。亀山はサッカーのディフェンダーのパス回しを例に取り、パスを拍子にしてメンバーにリズムが生まれることを指摘している¹⁸⁾。岡崎は音楽演奏においては「正確な演奏が基礎となって生きたリズムが生み出されるのではないかとクラゲスのリズム論の課題を指摘し、拍子とリズムの連続性（拍子からリズムへという方向性）を指摘している¹⁹⁾。

5.2 舞手と楽人の相互作用の瓦解

これまでのインタビュー結果は神楽における相互作用の具体的な内容と、その重要性を示唆する内容である。調査時において筆者は以上のような相互作用を意識した神楽の練習を観察し映像を収集した。今回のインタビュー調査の対象者は神楽の豊富な経験を有している者が多かった。筆者が訪問した際は、新しい演目に挑戦する場面に遭遇することはあまりなく、神楽の練習も間近に控えている公演に向けて過去に上演したことがある演目の内容を確認しながら練習を進めていくという行程がほとんどであった。そのため、神楽の練習はあくまで観察者としての立場からであるが、舞手と楽人の相互作用がそれほど大きく乱れた場面はほとんどなかった。だが、ただ一度だけ、筆者が神楽の練習の観察中に舞と楽の相互作用が顕著に瓦解した状況があった。最後にその状況に関連するインタビューの結果を提示し、集団におけるフロー体験の生成過程に関して、リズム論を踏まえた研究の可能性を検討したい。

ある演目の練習をしていた時、小太鼓の担当者による叩き方の問題が指摘され、その後特定のパターンの小太鼓の練習が繰り返し行われていく事態があった。インタ

ビュー調査を実施した当時に副団長であったEさんは、小太鼓は舞も胴（大太鼓）も両方見る（感じる）必要性があるが、小太鼓（彼）が胴ばかりを見て舞を見ていないことから、ありえないようなミスが生じたのだと次のように指摘した。

大太鼓を強く叩くところと弱く叩くところがやっぱりありますからね。大太鼓見ないと小太鼓は叩けん。大太鼓いうのはやっぱり「感じる」わけですよ。何回も見て経験して。じゃけえ普段からとにかく舞だろうと見ておらんと、あっこじゃ思いますよ。まだでもあれですよ、見とらんいうのがようわかりますよ。

たぶん舞える子はリズムを聞きながら舞うけえ、小太鼓もできるというのはある。楽無しで舞だけで練習する時は絶対に口ずさんでますけえね。必ず口ずさんでやっていますから、一人でやっとする時もそうです。彼とか舞うけどリズムは口ずさんで舞ってない。一人でやったりする時もないと思う。

一応基本はあっても神楽って基本はあっても後は「やってみて聞いて」どんどん身体で覚えていかんと難しいと思う。今もたぶんそれは舞うとる連中もやっぱりなんか違うと思います。さっきの楽だったらね。

Eさんのインタビュー調査の結果の中で「リズム」というキーワードが浮かび上がった。先のインタビューの結果にもあったように、楽人には「囃子の型」（鬼拍子と神拍子など）というものがある。それは基本的な囃子であり特定の形式を伴う「拍子」というべきものである場合が多い。その基礎となる正確な囃子を習得していくには大変な時間と労力が必要となる。神楽の場合であれば、大太鼓、小太鼓、鉦、笛という4種類の囃子があり、これらの異なる楽器と音を重ね合わせていかなければならず、精妙な作業が必要となってくる。囃子の担当者はそれぞれ担当する囃子の基礎となる「拍子」を習得した上で、微細な音の組み合わせの調整と同時に舞手と呼吸を合わせなければならない。このような複雑な相互作用の過程を通じてリズムが生まれてくるのではないかとと思われる。

集団におけるフロー体験を分析する場合、リズム論における「拍子」と「リズム」の関係性を精査していくことは重要な理論的枠組みとなりうると思われる。フロー体験が成立した際の相互作用と併行して、相互作用が瓦解した場面や、非熟練者が拍子を生み出していくまでのプロセス（指導者と学習者の言動など）を記述していくことで、

「拍子」から「リズム」へと移行していく過程の具体層を掘り下げ、神楽における相互作用の考察をさらに深めることが出来ると考えられる。

本研究では「拍子」を生み出す過程の神楽の練習の場面が非常に限定されたものであり映像資料も少なく、また局所的な場面に関するインタビューしか実施できていない。今後はリズム論に関する論考を精査し、「拍子」を生み出すための練習環境を多く含む場面の観察（映像資料分析）やインタビュー調査を通して、神楽の継承活動における相互作用のパフォーマンスを詳細に分析していくことを研究課題としたい。

〔付記〕

本論文で使用するインタビュー調査および神楽の練習・公演に関する映像資料の収集をともなうフィールドワークは、平成24年度・平成25年度大阪商業大学アミューズメント産業研究所のプロジェクト研究「集団におけるフロー体験の生成過程に関する研究 神楽の相互作用のパフォーマンス分析から 」の研究助成を受けて行われたものである。研究の機会を与えてくださったアミューズメント産業研究所に衷心より御礼を申し上げる。スポーツ社会学を専門とする浜田雄介氏には有益なご助言を頂き、査読者の方には貴重なご助言を頂き厚く御礼申し上げます。

また研究成果については、日本レジャー・レクリエーション学会第43回大会、および日本地域資源開発経営学会第3回全国大会において口頭発表している。最後に、ご多忙の折にも関わらず神楽の練習の見学およびインタビュー調査に快くご協力頂いた広島県安芸高田市の吉田神楽団の関係者の皆様に心より感謝の意を表する。

〔注〕

- 1) チクセントミハイ (1991) p.66。
- 2) 邦訳の中で、フローモデルの縦軸は「行為への機会（挑戦）」、横軸は「行為の能力（技能）」となっている。本論文では「挑戦」と「技能」という表現が意味をより明確に表していると考えた為に縦軸を挑戦水準、横軸を技能水準として表した。また、フローモデルに関しては、その後に Massimini と Carli が「Anxiety」「Flow」「Boredom」「Apathy」という4つの心理状態を示すモデルを作成するなど修正されたモデルが作られている。
- 3) チクセントミハイ (1991) p.8。
- 4) チクセントミハイ (1996) p.358。
- 5) 亀山 (2003) p.69。
- 6) 亀山 (2012a) p.219。
- 7) インタビューの質問に対する回答が類似した内容、表現は異なるものの意味が重複しているものもあり、本論文で取り上げているのは10名のうち5名のインタビュー調査の結果である。練習開始前、練習の合間、練習後にインタビューを実施したが、インタビューを実施する上で時間的制約等が影響

したこともあり、インタビューの時間に格差があった。そのために十分な聞き取りが出来なかった部分もある。インタビューの実施方法、また調査方法については今後の課題としたい。

- 8) 先行研究(迫、2003)から、神楽において舞手、楽人の調子が良い時、楽しいと感じる時、つまりフロー状態になっている時は、「乗っている」と形容される場合が多いことがわかっている。
- 9) 裏方の役目として、鬼などが舞台上に登場する、舞台から姿を消す際に幕の開閉を行うことや、姫が鬼に変身する場面やクライマックスでドライアイスで白煙を出す作業がある。
- 10) 『広島県の神楽』をまとめた真下三郎によれば「滝夜叉姫」という神楽の演目は、父平将門の息女を架空の人物として創造し劇化した内容であるだろうと説明されている。今回の調査対象となった神楽団の中でかなり練習が行われてきた演目であり、神楽団員も上演には自信を持っている演目の1つという。

11) チクセントミハイ(1996) p.62。

12) クラーゲス(2006) p.49。

13) 山下(2012) p.111。引用した文章は一部を省略している。

14) 山下(2012) p.112。

15) 山下(2012) p.112。

16) 山下(2012) p.113。

17) 山下(2012) p.115。

18) 亀山(2012a) p.220。

19) 岡崎(2014)。

【参考文献】

Csikszentmihalyi, M. (1975). *Beyond Boredom and Anxiety*, Jossey-Bass. (今村浩明訳, 1979, 『楽しみ
の社会学』, 思索社.)

Csikszentmihalyi, M. (1990). *Flow: The Psychology of Optimal Experience*, Harper & Row. (今村浩明
訳, 1996, 『フロー体験 喜びの現象学』, 世界思想社.)

亀山佳明.(2003).「フロー経験と身心合一」,『フロー理論の展開』(今村浩明・浅川希洋志編), 世界
思想社: 40-80.

亀山佳明.(2012a).『生成する身体社会学—スポーツ・パフォーマンス／フロー体験／リズム』, 世
界思想社.

亀山佳明.(2012b).「書評に答えて」,『スポーツ社会学研究』, 20(2): 89-91.

Klages, L. (1933). *Vom Wesen des Rhythmus*, Samtliche Werke. (平澤伸一・吉増克實訳, 2011, 『リズ
ムの本質について』, うぶすな書院.)

真下三郎.(1981).『広島県の神楽』, 第一法規.

三村泰臣.(2004).『広島県の神楽探訪』, 南々社.

三村泰臣.(2013).『中国・四国地方の神楽探訪』, 南々社.

岡崎宏樹.(2014).「音楽のリズムと共同性」, 分身の会報告資料(2014年5月).

迫俊道.(2003).「芸北神楽におけるフロー」,『フロー理論の展開』(今村浩明・浅川希洋志編), 世界
思想社: 241-278.

迫俊道.(2010).『芸道におけるフロー体験』, 溪水社.

高田郡史編纂委員会編.(1979).『高田郡史(民俗編)』, 高田郡町村会.

山下尚一.(2012).『ジゼル・ブルレ研究—音楽的時間・身体・リズム』, ナカニシヤ出版.